



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Free Willy - Ruf der Freiheit

Heller, Franziska

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-130896>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Heller, Franziska (2016). Free Willy - Ruf der Freiheit. In: Lehmann, Ingo; Wulff, Hans Jürgen. Reclam Reihe Filmgenres: Tierfilm. Ditzingen: Reclam, 190-194.

Filmgenres

Herausgegeben von Thomas Koebner

Abenteuerfilm
Animationsfilm
Fantasy- und Märchenfilm
Film noir
Heimatfilm international
Historien- und Kostümfilm
Horrorfilm
Kinder- und Jugendfilm
Komödie
Kriegsfilm
Kriminalfilm
Melodram und Liebeskomödie
Musical- und Tanzfilm
Science Fiction
Sportfilm
Thriller
Tierfilm
Western

Reclam

Filmgenres

Tierfilm

Herausgegeben von Ingo Lehmann
und Hans J. Wulff

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19417

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Umschlagabbildung: Szenenfoto aus *Gorillas im Nebel*

von Michael Apted

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019417-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Einleitung: Die Anderen der belebten Welt –
Notizen zum Tierfilm 7

Lustige Burschen 23

Heimweh 33

Das Blut der Tiere 41

Umberto D. 45

Die Wüste lebt 51

Aufstand der Tiere 56

Ein Hundeleben 56

Fury 65

Die schweigende Welt 71

Der Hund, der »Herr Bozzi« hieß 77

Herrscher des Urwalds 81

Serengeti darf nicht sterben 86

Lotna 92

Galapagos – Trauminsel im Pazifik 97

Flipper 102

Polizeihund Muchtar 106

Zum Beispiel Balthasar 110

Das Dschungelbuch 114

Kes 119

Black Beauty – Auf der Suche nach dem Glück 124

Willard 132

Fressen und gefressen werden 138

Die lustige Welt der Tiere 145

Primate – Herrentiere 149

Weißer Bim, Schwarzohr (DDR) / Weißer Bim,
schwarzes Ohr (BRD) 155

Der weiße Büffel	159
Der elektrische Reiter	164
Weißer Bestie / Der weiße Hund von Beverly Hills	168
Max Mon Amour	173
Gorillas im Nebel	177
Der Bär	184
Free Willy – Ruf der Freiheit	190
Tierische Liebe	195
Mikrokosmos – Das Volk der Gräser	200
Chicken Run	205
Nomaden der Lüfte – Das Geheimnis der Zugvögel	210
Die Geschichte vom weinenden Kamel	214
Goat Walker – Der Weg der Ziege	219
Darwins Alptraum / Darwin's Nightmare	224
Grizzly Man	230
Die Reise der Pinguine	239
37 Arten ein Schaf zu nutzen	243
Ratatouille	250
Der Bär ist los! Die Geschichte von Bruno	255
Sweetgrass	259
Vier Leben	265
Unser Leben	270
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	275

Einleitung: Die Anderen der belebten Welt – Notizen zum Tierfilm

Die Frage des Genres: *Tierfilme* oder *Filme mit Tieren*?

Angesichts der Diversität und Heterogenität der Filmographie, ihres gewaltigen Umfangs und der so unterschiedlichen Zugänge zum Umgang mit dem Tier als Teil der erzählten oder dargestellten Welt lässt sich nur schwer von einem eigenen Genre *Tierfilm* sprechen – man hat es eher mit einem Feld von Gattungen und Motiven, spezifischen Themen und Figuren zu tun, die einzig die Tatsache gemeinsam haben, dass sie alle das *Animalische* thematisieren und dramatisieren. »Tierfilm« – das ist entweder eine spezifische Gruppe von *Dokumentarfilmen*, deren Thema eindeutig die Beobachtung von Tieren ist, seien sie eher wissenschaftlich-analytisch, beobachtend-distanziert oder staunend-euphorisch orientiert. Oder es ist eine alltags-sprachliche Bezeichnung von Filmen mit tierischen Protagonisten, in denen die Tiere selbst für die Entwicklung der Handlung wichtige Impulse geben. Unklar bleiben die Ränder des Feldes dennoch – wer würde *The Birds* (USA 1963, Alfred Hitchcock) als »Tierfilm« bezeichnen? Als »Film mit Tieren« sicherlich; doch macht dieses noch keinen »Tierfilm« aus.

Free Willy – Ruf der Freiheit

Free Willy

USA/F 1993; f; 112 min

- R: Simon Wincer
B: Keith A. Walker, Corey Blechman
K: Robbie Greenberg
M: Basil Poledouris (Original Music)
D: Jason James Richter (Jesse), Lori Petty (Rae Lindley), August Schellenberg (Randolph Johnson), Jayne Atkinson (Annie Greenwood), Michael Madsen (Glen Greenwood), Michael Ironside (Dial), Richard Riehle (Wade)

»Er ist der größte, der unwiderstehlichste und wahrscheinlich der ungewöhnlichste Filmstar aller Zeiten: Keiko, der bemerkenswerte Orca-Wal in seiner legendären Rolle als »Willy«, heißt es im Rückentext der DVD-Edition des Films (2003). Die Größe eines Tier-Stars (ob Orca-Wal oder T-Rex) bemaß sich Anfang der 1990er Jahre wohl an der tatsächlichen Körperfülle. Doch *Free Willy* ist weit mehr als nur die Darstellung eines riesigen Tieres in der ungleichen Freundschaft zu einem kleinen Jungen. Vielmehr zeigt der Film die Begegnung zwischen Kind und Tier in einer engen Verschachtelung der Lebenssituationen auf allen filmischen Ebenen.

Er beginnt mit Bildern der unendlichen Weiten einer glitzernden Meeresoberfläche. Sie bildet die fluide Bühne für das schwimmende Ballett einer Walfamilie, die in Zeitlupe – angesichts ihrer Körpermasse faszinierend anmutig – in der Luft ihre tänzerischen Drehungen vollführt. Das filmische Naturschauspiel findet ein jähes Ende, als Menschen die Tiere symbolgeladen (das Boot trägt den Namen

von Captain Ahabs Schiff *Pequod* in Herman Melvilles Roman *Moby Dick*) mit ihren Ferngläsern erfassen. Ein Wal wird brutal von seiner Familie getrennt. Der kreisrunde Titelschriftzug des Films umfängt das in den Netzen eingeschlossene Tier und gibt die Devise aus: *Free Willy*. Der zirkuläre Schriftzug blendet über auf einen runden Platz, in dessen Mitte der Straßenjunge Jesse die Passanten um Geld anschnorrt. Auch er ist in seinen Umständen gefangen, zeigt dabei aber eine bemerkenswerte Energie. Auf der Flucht vor der Polizei verschlägt es ihn in einen finsternen Keller voller Arbeitsgeräte. Der Junge greift sich herumstehende Farbsprühdosen und »verschönert« nonchalant alle freien Flächen. Nicht ahnend, wo er sich in der Dunkelheit befindet, erschrickt er zutiefst, als er sich in einem Lichtblitz plötzlich dem Maul eines Orca-Wals gegenüber sieht: Er steht direkt vor den Unterwasserfenstern eines Aquariums. Willy und Jesse sehen sich so zum ersten Mal.

Kurz darauf wird der Junge von der Polizei gefasst und vor die Alternative gestellt, entweder ins Jugendgefängnis oder auf Bewährung in eine Pflegefamilie zu gehen – bei gleichzeitiger Beseitigung der von ihm verursachten Schäden im Freizeitpark. Widerwillig entscheidet sich Jesse für die zweite Option. Seinen Pflegeeltern verweigert er sich konsequent. Das Spiel auf der Mundharmonika ist Jesses Rezept gegen Einsamkeit – und bringt ihn mit Willy erst richtig zusammen. Es ist bezeichnend für den Film, dass die besondere Beziehung zwischen den beiden Protagonisten über die sinnliche Dimension der Musik etabliert wird. Die taktile Begegnung tritt hinzu, als Willy Jesse vor dem Ertrinken rettet. Die Beziehung der so ungleichen Partner verändert beide; aus dem schwer erziehbaren Kind und

dem widerspenstigen Wal wird ein produktives, harmonisierendes Gespann. Sie können sogar eine gemeinsame Show einstudieren, die jedoch vor Publikum misslingt: Willy verweigert sich, weil er von neugierigen Kindern aggressiv traktiert wird.

Da Willy seinen Wert als Sensation des Parks damit scheinbar verloren hat, beabsichtigen die Besitzer, ihn umzubringen und das Versicherungsgeld zu kassieren. Zusammen mit einer Tiertrainerin, einem indianischen Parkwärter und seinen Pflegeeltern gelingt es Jesse aber, seinen Freund in einer aufreibenden Verfolgungsjagd zurück zum Meer zu bringen. Dort kommt es zu der spektakulären, mittlerweile fast ikonisch gewordenen Einstellung, in der der Wal über den Jungen und seine ausgestreckte Hand hinweg ins offene Meer springt. Beide kehren in ihre jeweiligen Familien zurück – Willy schwimmt im Sonnenuntergang seiner Herde entgegen, und Jesse hat mit den Greenwoods eine Familie gefunden, die er endlich akzeptieren kann.

Auch wenn die Story zunächst wenig überraschend anmuten mag, so hält der Film auf formalästhetischer und darstellerischer Ebene doch einiges bereit. Vielleicht ist das Interessanteste an diesem Film gerade die Tatsache, dass er seine Wirkung auf den Zuschauer – aus der sich wohl auch der kommerzielle Erfolg erklären lässt (immerhin gab es bis 2010 drei Sequels und eine TV-Serie) – in dem Zusammenspiel der oben genannten Ebenen sehr subtil und nachhaltig entfaltet. Die Bildkompositionen sind sehr genau, das Zusammenspiel von diegetischer und dahingleitender non-diegetischer Musik ist ausgeklügelt. Die Sinnlichkeit und Haptik des Films, die die Emotionalität der



Mensch-Tier-Beziehungen intensiv vermittelt, etabliert sich vor allem in den elegant photographierten Szenen im Wasser, die den Bewegungen des großen Meeressäugers faszinierende Anmut verleihen. Es sind nicht nur Kamerafahrten, sondern vor allem auch ihre Positionierung, die präzise Gestaltung der Perspektiven, die *Free Willy* im Kinderfilm- wie im Tierfilmdiskurs so interessant machen.

Die Genrebezeichnung »Tierfreundschaftsfilm« deutet an, dass *Free Willy* (wie andere Filme des so wichtigen Tierfilm-Motivs) das Animalische und das Menschliche einander annähert, es miteinander vermittelt. Filmische Formalia wie etwa die Gestaltung von Blickstrukturen behandeln das Tier als gleichberechtigten Akteur, es wird

Subjekt des Blicks – als Individuum, nicht als Spezies – und ist nicht nur Objekt menschlicher Schaulust. Es geht um das An-Erkennen der Gleichrangigkeit von Kind und Tier, das sich bezeichnenderweise auch in einer nichtsprachlichen Dimension vollziehen kann. Der mehrschichtige Einsatz von Musik in *Free Willy* wird hier umso bedeutsamer. Auf mehreren Ebenen übt der Film so Kritik an der Ausstellung von Tieren in Freizeitparks, Zoos und anderen Vergnügungsstätten. Darum auch mutet die reale Geschichte Keikos, des Willy-Darstellers, fast paradox an: Es gelang der »Free Willy Keiko Foundation«, den Wal nach dem dritten Sequel aus dem Vergnügungspark herauszukaufen und ihn im Atlantik auszusetzen; doch starb er wenige Monate später in einem norwegischen Fjord. Er blieb an die Beziehung zum Menschen gebunden, wurde am Fjord zur Publikumsattraktion und vertraute offensichtlich darauf, dass er hier gefüttert würde. Die Nachgeschichte macht deutlich, dass das Tier nur in der filmischen Fiktion – zumindest für einen Augen-Blick – seines Objektstatus gegenüber dem Menschen enthoben werden kann.

Franziska Heller

Jonathan Burt: *Animals in Film*. London 2002. – Jana Mikota: Umweltschutz im Kinderfilm, oder: Wie Kinder die Natur retten. In: Christian Exner / Bettina Kümmerling-Meibauer (Hrsg.): *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern. Perspektiven des modernen Kinderfilms*. Marburg 2012. S. 171–199. – Christan Stewen: Die (Un-)Möglichkeiten des Kinderfilms. In: ebd. S. 32–54. – Natália Wiedman: »I looked at him and I saw myself.« Über den Tierfreundschaftsfilm. In: ebd. S. 148–170.

Tierische Liebe

A 1995; f; 120 min

R/B: Ulrich Seidl

K: Michael Glawogger, Hans Selikovsky, Peter Zertlinger

Sch: Michael Glawogger, Christof Schertenleib

Mit dem vom ORF koproduzierten Film *Tierische Liebe* beschloss Ulrich Seidl seine Trilogie der »Versuche über die Liebe«, in der er provozierende Reflexionen über die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Liebe anstellte. Der Titel ist schillernd mehrdeutig, er kann als Unterstellung der Liebesfähigkeit des Tiers zum Menschen oder *vice versa* als Form der Liebe gelesen werden, für die der Mensch das Menschliche zum Animalischen hin überschreitet. Und schließlich referiert der Filmtitel auf die sexuelle Praktik der Kopulation *a tergo*.

Die Kamera eröffnet Perspektiven auf die Fülle von Rollen, in denen sich Hunde in der Beziehung zum Menschen wiederfinden. Sie sind Spielzeug und Spielgefährte, Kindersatz, Partnerersatz, umkämpftes Scheidungsopfer und Statussymbol. Seidls »Erforschung von Verzweiflungsbeziehungen zwischen Mensch und Tier«, sein »Rundumschlag gegen alle Beteiligten« (Grissemann) ist kalt, in mehrfacher Hinsicht – in den Anmutungen des die Außensequenzen prägenden Schneematsches, in der Lautstärke des nahen Verkehrs auf den an die Drehorte grenzenden Stadtautobahnen und Schnellstraßen, in den abweisenden Reaktionen der Akteure, in der technisch induzierten Kälte der Optik der Innenaufnahmen. Unübersehbar ist der Charakter der Inszeniertheit. In statisch kadrierten und streng komponierten, zumeist auch zentralperspektivisch gebau-